

異本伊勢物語絵巻の絵画表現を考える

—「女絵」でない伊勢物語絵へ—

山本陽子*

序

『伊勢物語』の絵画化は、早くから始まったと考えられている。「ストーリー」の展開よりも、歌が詠まれる場面を物語の基本とする伊勢物語の構造は、まさしく絵にふさわしい。」という片桐洋一⁽¹⁾は「おそらく伊勢物語は成立の当初から絵とともに鑑賞されて来た」と見る。しかし平安時代の『伊勢物語』絵は残存せず、伝来する作品は鎌倉以降のものしかない。

現存する『伊勢物語』絵のうち、原本が鎌倉時代かそれ以前と考えられる絵巻は三本である。断簡となって各所に分蔵される「梵字経刷白描伊勢物語絵巻」と、残欠を繋ぎ合わせた状態の「和泉市久保惣記念美術館本伊勢物語絵巻」、模写本のみが伝わる「異本伊勢物語絵巻」である。

「梵字経刷白描伊勢物語絵巻」は、供養のための光明真言が白描画の上から墨で刷られたもので、本文から鎌倉時代中期以前、白描画の作風からは鎌倉前期⁽³⁾、さらに十二世紀前半の祖本が想定されている⁽⁴⁾。「和泉市久保惣記念美術館本伊勢物語絵巻」は、金銀箔を蒔く工芸的な技法が用いられた極めて上質の絵巻で、十三世紀末から十四世紀初頭の作とされる⁽⁵⁾。東京国立博物館所蔵の「異本伊勢物語絵巻」は江戸末期の模本で、第二転写本である可能性も示唆されるが、建築や庭園、すやり霞などの構図が「法然上人絵伝」や「春日権現験記絵巻」と共通する雰囲気であるとして、原本は十四世紀初頭頃の制作と推定されている⁽⁶⁾。旅人や通行人の風俗描写や岩山の表現にも「春日権現験記絵巻」に近似した箇所があり、この見解に賛同したい。

「異本伊勢物語絵巻」は模写本ながら、伊勢物語の絵巻としては様々な特異性を持つことで知られる。すなわち主人公の男を年齢順に追う百二十五段の定家本のような配列を取らず、他本では第六十九段である「狩の使」を冒頭に置いた異例の順番と構成であること、文章や漢字のあて方が他本と違うこと、絵画表現の傾向が他の伊勢物語絵巻と異なることである。本論ではこの絵画表現に焦点を当て、なぜ、絵巻の原本においてこのような描き方がされたかを考えたい。

一 異本伊勢物語絵巻の特色

片桐洋一の紹介⁽⁷⁾によって「異本伊勢物語絵巻」と呼ばれるこの絵巻は、東京国立博物館に「伊勢物語絵巻 模本」の名で所蔵されている⁽⁸⁾。江戸後期の狩野晴川院養信と門下生による模写で、原本は所在不明である。詞書と絵を併せた紙本著色の三巻⁽⁹⁾で、段の配列は第一巻が第六十九段⁽¹⁰⁾・

第七十七段・第九段・第四段・第五段で、このうち第六十九段「狩の使」は当日と翌日に、第九段「東下り」は分割されて「八橋」「富士の山」「宇津の山」「隅田川」の順で並び、第四段『西の対』には定家本にない梅の下で歌を詠む箇所がある。第二巻は第二十四段・第十四段・第十二段・第六十六段・第八段・第二十三段・「第十一」段で、第二十三段「筒井筒」は「筒井筒」と「高安の女」に分割され、「河内越」の箇所の文と絵が欠落している。第三巻は第一段・第八十一段・第八十二段・第八十三段の後半・第六十五段の前半・第六段・第七十七段で、第六段「芥川」には実は女は追手に取り戻されたのだという末尾を欠き、第十七段の「住吉行幸」は定家本にない後半部分のみで終わる。

なお、第一巻と第三巻前半の簡略な模写が京都国立博物館の「文晁古図」⁽¹⁾にあり、詞書とほぼ同内容で絵を省略した写本冊子が、実践女子大学図書館と(註7②参照)慶應義塾大学図書館に所蔵される。後二者には第二十三段「筒井筒」に「河内越」の箇所の、第八十三段の後に第百十四段「芹河行幸」の詞書があるので、この二箇所の原本が写本冊子制作以後に失われたか、養信の模写時に欠落したかの可能性がある。⁽¹³⁾

第三巻の末尾には識語三通と添状二通が写され、模写の狩野養信による細字の奥書がある。識語は寛永十三年(一六三六)の烏丸光広、万治四年(一六六一)の古筆了榮、同時代の狩野安信、添状は脇坂淡路守安元と古筆次郎左右衛門のもので、書は世尊寺行尹、絵は土佐光長としてゐる。これに対し養信は、

右伊勢物語三巻 原本紙地雲母引ノ様也 光長トアレトモ其レヨリ
 後也 詞書絵之上ニカキテアレハ行尹ノ時代ノモノナルコト可知
 京都ヨリ来ル之由古筆了伴取次 新見伊賀守殿ヨリ来ル 其後水野
 越前守殿為藏

天保九年戊戌年七月十日令・写畢 会心齋(押)

と、光長説を否定し、行尹の時代の作という。日付から模写は天保九年(一八三八)、模写は各図左下の記名から、養信とその長男・次男と弟子計十名が分担したことが判る。

「異本」の特異性が際立つのがその段配列であり、「初冠」に始まる男の一代記の形を取らず、定家本ならば中盤にある第六十九段「狩の使」から始まる。『伊勢物語』に「狩の使」で始まる系統の異本があったことは、世尊寺行尹がこの段を冒頭に置いたことを非難する定家の識語が、一部の定家書写本系の奥書にあることで知られている。このことが「異本伊勢物語絵巻」の三通の識語において、行尹筆と鑑定された根拠であろう。しかし行尹以前にも、「狩の使」を冒頭とする和泉式部本・小式部内侍本が存在したことが、片桐により指摘されている。片桐は「異本」には、小式部内侍本の最終段という「終迄于程雲井歌」がないことから「異なった流れに立つ本」とするが、「伊行がかかわった狩使本であると断定する根拠も実はない」とし、それよりも「絵巻にする時に、かなり独特の編集がなされているという事実をこそ、もっと問題にする必要がある」という。

編集の独自性は、「異本伊勢物語絵巻」の段の選び方にも見られる。この絵巻には、他の伊勢物語絵の大半にある恋物語の第三段「ひじきも」や第二十七段「水鏡」第四十五段「行く虫」がない一方、他で取り上げられない第十一「空ゆく月」や、定家本にない「住吉詣」の付加箇所のみがある。一代記ならば最後にある第一二五段「遂に行く道」はなく、「右馬頭なるめたかひたるおきな」が「いまみれはよくもなければ」と評される歌を詠む第七十七段「春の別れ」、「そこにありけるかたいおきな」が「いたしきのしたにはいありきて」詠む第八十一段のよ

うに、一貫した主人公としては芳しからぬ立場と内容の段を含んでいる。片桐は一見、法則性の見出し難いこの段選択と配列を、隣り合う段同士で共通の語句や内容を含む、いわば「俳諧連歌の物付け、心付け⁽¹⁵⁾」のように並べられたものと読み解き、「伊勢大神と住吉明神の合するところ」に在る原業平が在る」という「鎌倉時代の歌学的要諦」の認識の下に、冒頭に伊勢神宮、末尾に住吉大社に関わる段が配置されたと見る⁽¹⁶⁾。ここでその当否を判断することは難しいが、少なくとも「異本伊勢物語絵巻」の制作が、段を選択し配列する時から、独自の視点に基づいて『伊勢物語』を再構成する意図を持っていたことは確かであろう。

片桐によれば、絵巻の詞書は通行の定家本でなく、広本系などの非定家本系に近いものを原本としているが、絵巻制作にあたって本文の付加削除や、意を補っての改変が行われたという。例えば第一百七段の「住吉行幸」は、定家本にある帝と住吉明神の応答歌がなく、非定家系本の末尾に付記される明神と業平の歌の応答のみを用いて独立した段になっている。このことから第八十三段「小野」の前半や、第六十五段「恋せじの禊」の後半、第六段「芥川」の女は追手に取り戻されたのだという種明かしの部分が欠落していることも、絵巻制作に際しての意図的な省略であろうと推測できる。また、漢字で「仁」「他目」「鄭重に」のように特異な宛てかたが目立つことも、指摘されている（註7②参照）。

二 模写に関して

この絵巻では、絵を論ずる以前に模写の質が問題とされる。狩野晴川院養信の奥書から養信と弟子たちによる模写で、各場面の下端の担当者名から、養信と長男の雅信、次男の次郎信之など計十名で分担したと判

るが、この当時、雅信は十六歳、次郎信之は十四歳、「養房十四歳」という署名もあり、若年者が目立つ⁽¹⁷⁾。

その模写を、千野香織は「全体としてあまりにも画風が拙劣」と評す。実際の第六十九段「狩の使」の第一図や第四段「西の対」、第六段「芥川」などは著名な恋の場面にもかかわらず、主人公や女の描写は拙く、気品が感じられない。千野は「もし原本が優品であれば、当時の晴川院の力量から考えて（中略）少なくとも晴川院の担当した段のみは美しい模本に仕上げることが出来たはずである。十名の絵師たちの誰が担当した段を見ても画風が拙劣である理由は、晴川院らの模写した絵巻自体がすでに拙劣な模本であったからだと考えざるを得ない。」として、東京国立博物館本は拙劣な模本を拙劣なまま写した第二転写本と推測する。

しかし養信は模写後の奥書で、この絵巻を「光長トアレトモ其レヨリハ後也 詞書絵之上ニカキテアレハ行尹ノ時代ノモノナルコト可知」と具体的に十四世紀前半の作と見ている。詞書のみは模本である慶應義塾大学図書館本に写された源正路の奥書（註12参照）にも、

絵所の上手狩野晴川院住吉内記等に見せしむるに、絵は古拙にして筆者定がたしといへども、伊勢物語絵詞にかゝる時代の古きもの有ことをいまだ聞およばず。希世の珍といふべしとて賞誉せり。

とあり、養信がこれを「古きもの」と見ていたことがわかる。

また、養信の奥書には「原本紙地雲母引ノ様也」とある。模写する場合でも、東京国立博物館本のように彩色まで原本通りに行うこと自体が比較的珍しい⁽¹⁹⁾。養信たちの写した対象が、彩色が行われ、さらに一手間かけて雲母引までされていたとあれば、模本とは考え難くなる。

そこで、弟子たちの模写、例えば古藤養成の「狩の使」第一図（図

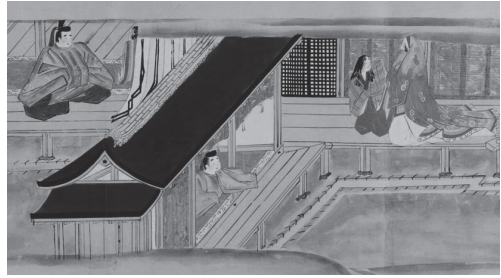


図1 東京国立博物館蔵「異本伊勢物語絵巻」(模本) 第69段第1図「狩の使」(部分)

養成の業平は簡単な輪郭に目鼻を記号のごとく置いたように見える。

引目鉤鼻とは、物語絵巻において貴人や美男美女に用いられてきた抽象的な顔貌表現⁽²⁰⁾で、一筆か二筆の丸い輪郭に糸を引いたような目、鉤のような字の鼻を入れる。漢画を専門とする狩野派の若い弟子たちは一見簡単そうな略画⁽²¹⁾と思いき、無雑作に写したのかもしれない。けれども、単純な引目鉤鼻⁽²²⁾にいかにも気品や感情をこめて描けるかに、大和絵の絵師の技量が表れるのである。弟子たちが不用意に描いてしまった福笑いのような引目鉤鼻が、この模写を特に拙劣に感じさせる第一の要因であろう。

養信と弟子たちの差は、霞の輪郭、柔らかな土坡の線、州浜の水際などの曲線表現においても著しい。これらも狩野派本来の専門でない大和絵の物語絵巻に多く登場する要素である。その反面、漢画に近い直線的

1) や第七十七段「春の別れ」と、養信が模写の担当をした第六十九段「狩の使」の第二図(図2)を比較したい。まず目に付く建築物、齋宮や国守の館のように定規を用いて床板や柱の線を描く箇所では、さほど巧拙の差は目立たない。接待の食材や寄進の品々を運んでくる下人たちや小女や馬の描写にも、さほど大きな差異は見られない。

技量の違いが際立つのは、主人公の引目鉤鼻の顔貌である。細心の注意を払って輪郭や目や鼻の線が描かれた養成の業平(後出図10参照)に対し、古藤



図2 東京国立博物館蔵「異本伊勢物語絵巻」(模本) 第69段第2図「狩の使」(部分)

な崖や岩山の表現では、さほど拙劣さは目立たない。力量があるはずの養信と弟子による模写が拙劣とされる原因は、狩野派の漢画を学んできた弟子たちが物語絵巻の表現に不慣れであったことで、拙い第一転写本を写したためではない。養信らが模写した対象は、絵巻の原本であろうと思われる。

この時点で原本が傷んで絵具が所々落ちていたことが、この模本が剥落した状態まで忠実に写した現状模写であることから判る。第六十九段一図(図1参照)の男を訪れる齋宮の着衣頭部は、人々が指さしたとおぼしく絵具が剥げた状態に描かれ、養信の模写した第二図の鷹狩では土坡や樹木の緑青も擦れて描かれる。第八段「浅間の嶽」には縦横の折れが、第一段「春日の里」の築地には皺による絵具の剥落が再現されている。河田昌之が、筆致に拙劣な箇所があるとはいえ「本文・画面構図や人物配置など絵の基本になる所は原本との異同がないと思われ」⁽²³⁾、「彩色の現状まで忠実に模写する養信の作画姿勢」を信頼し、「所在不明の原本の姿や特徴を考察する上で重要な資料である」⁽²⁴⁾とする見解に賛同したい。

三 絵画表現の特異性

「異本伊勢物語絵巻」の絵については、片桐洋一の紹介に続いて山根有三が後世への影響を中心に、

「異本伊勢物語絵巻」の絵画表現 * 模写用紙の幅は同一ではないので、枚数は連続式構図か否かの目安に過ぎない

定家本による段	名称	模写者	*紙枚数	説明的な要素	モチーフの省略	次段への繋がり	異時同図	吹抜屋台に描かない	主人公が引目鉤鼻でない横顔
69段1図	狩の使	古藤養成	7枚				斎宮の訪れと語らう二人	斎宮の館	
69段2図	狩の使	狩野養信	8枚	鷹狩・接待・台所・厩			鷹狩の男と接待される男	国守の館	
77段	春の別れ	古藤養成	5枚	使者・馬・唐櫃			(捧物の到着と飾り付け)	安符寺の堂	
9段1図	八橋	狩野雅信	4枚	食事を作る従者・旅人	八橋	左行する旅人達			
9段2図	富士山	狩野信之	6枚						引目鉤鼻でない
9段3図	宇津の山	狩野雅信	4枚	旅人		左行する旅人達			
9段4図	隅田川	狩野雅信	4枚	旅人か					
4段	西の対(附あり)	義房	3枚		月		月の歌と梅の歌を詠む男	西の対	引目鉤鼻でない
5段	関守	狩野雅信	4枚	築地を踏み崩す童部			(築地の童と男)	女の部屋	引目鉤鼻でない
24段	梓弓	記名なし	7枚	新しい男と従者		出て行く男	男を断る女と追う女	女の家	引目鉤鼻でない
14段	くたかけ(前半)	狩野信象	4枚				男女の語らいと別れ	女の家	引目鉤鼻でない
12段	武藏野	狩野信象	4枚						
66段	難波津	狩野信象	8枚	多くの船		船			
8段	浅間の嶽	岩崎音次郎	5枚	煙を吐く幾つもの山					引目鉤鼻でない
23段1図	筒井筒	笹山勝壽	3枚	大人になった男女			男女の幼時と成人	男女の家	
23段	河内越(絵と文欠)								
23段2図	高安の女	笹山勝壽	4枚	厩・台所・牛小屋・鶏			飯を盛る女と男を待つ女	高安の女の家	引目鉤鼻でない
11段	空ゆく月	笹山勝壽	4枚	商人					
1段	初冠	義房	6枚				垣間見する男と歌よむ男	女の家男の家	
81段	塩釜	義房	5枚	菊・塩釜・館の棟々				左大臣の家	
82段	渚の院	小林玄琢	5枚	控える牛車と馬					
83段	小野(後半)	小林玄琢	5枚	商人			道中の男と対面する男	小野の庵	引目鉤鼻でない
114段	芦河行幸(絵と文欠)								
65段	禊(前半)	義宣	4枚	牛車・従者					引目鉤鼻でない
6段	芥川(末尾欠)	義宣	6枚	橋・雷雲と稲妻・鬼			背負う・守る・倒れる男	あばらなる倉	
117段	住吉行幸(附のみ)	義宣	8枚	船		左行する船		住吉社	

伊藤敏子が『伊勢物語絵』の解説部分で(註6参照)、千野香織が他本と比較して(註18参照)、河田昌之が『伊勢物語絵巻絵本大成』で絵画部分を(註11参照)解説している。ここでは本絵巻の異質とされる点を、河田の解説をもとに挙げたい(表参照)。

注目されるのが、まず絵の一図が横に長く続いていることである。絵巻物を鑑賞する場合、手で拵げた場合の視野は肩幅程度になるので、詞と絵が交互に続く古い物語絵巻では、一図の横幅はこの程度に短く設定されている。例えば徳川・五島美術館本「源氏物語絵巻」では、最大でも四八センチメートル前後である。一方、平安末期以降の説話絵巻や縁起絵巻においては、「伴大納言絵詞」や「信貴山縁起絵巻」のごとく、一続きの絵が料紙数枚にわたる連続式構図が用いられるようになる。その場合は、一連の絵を何度も繰り延べながら見てゆく、もしくは長く繰り拵げられた絵巻物を前に視点や体を移動してゆくという、動的な鑑賞方法となる。この「異本伊勢物語絵巻」は本文の内容からいえば物語絵巻に属するにもかかわらず、比較的短い第四段「西の対」を除いては、いずれも一図の絵が料紙数枚以上にわたって続く、説話絵巻のような連続式構図を取るのである。

同時に、説明的な要素が描き加えられていることが挙げられる。例えば第六十九段「狩の使」翌日の第二図(図2参照)では、本文には「野に行ど、心はそらにて」と書かれるのみの、伊勢での男の任務である鷹狩りの様子が従者や犬に至るまで詳細に描かれ、引き続く当夜の酒宴は「宵終酒をのみて、夜終にければ」という本文に対して、接待する国守たちから、魚や羽をむしった鳥などの食材が運ばれ調理される情景までも表されている。第七十七段「春の別れ」では捧物を届ける場面や、第九段一図の「八橋」では旅の途上で昼食の支度をする従者たちの様子

(図3)が描かれる。第五段「関守」(後出図6参照)では、男が通い路とした築地のくずれを踏み開ける童部や、男を通すまいとする護衛と男の従者たちの睨み合い、第二十三段二図「高安の女」では髪を巻き上げ袖捲りして飯を盛る女や台所が克明に描かれ(図4)、第六段「芥川」では女が鬼に喰われたとするこの絵巻の詞書に対応し、鬼が抱えた女の腕を喰い男は気絶している(図5)。これらの説明的要素は風俗画として見るには面白いが、その世俗性は、生活感ゆえに男に敬遠される「高安の女」以外では功を奏さず、それぞれの場で詠まれた歌の情趣を損なっている。

その一方、第四段「西の対」の月、第九段一図の「八橋」の八橋といった、歌や段名の焦点となるような重要な景物が描かれていないことも指摘されている。

また河田は、絵巻全体で「絵画場面の展開や画面のつながりが明確になるように構成されている」という。例えば、第九段の「八橋」の旅人たちは次の「富士山」へ、「宇津の山」の先頭の馬を引く男は次の「隅田川」へと、自然な視線の移行を促す役割を持って描かれ、「そこに登場人物の顔の向きや視線が加わって、場面の連動が自然になされている」という。風俗的な点景人物たちは絵巻の進行方向である左方への展開を促すことで、「本絵巻全体を通して絵画場面の関連が図られている」と見る。

さらに注目されるのが、「近接した時間内に起こった出来事を同じ画面内に描く」異時同図の使用である。第六十九段「狩の使」第一図の斎宮を迎える男と斎宮と語らう男(図1参照)、第四段「西の対」で「月やあらぬ」を詠む男と「梅のはな」の歌を詠む男(後出図9参照)、第六段「芥川」の女を守ろうとする男と女を鬼に取られて倒れた男(図5



図3 東京国立博物館蔵「異本伊勢物語絵巻」(模本) 第9段第1図「八橋」(部分)

参照)のように、同一人物が一続きの画面に描かれる異時同図が、三分の一以上の絵に見られる。また、第二十三段「筒井筒」第一図の井戸端の子供たちの背後左右に、大人になった男女が描かれる「特異な異時同図」表現も指摘されている。

河田は挙げていないが、あえて吹抜屋台を使わないことも本絵巻の特徴である。吹抜屋台とは、物語絵巻の閉鎖的な屋内での恋愛場面を描くことに適した、観者の視界を遮る屋根や手前の壁などを省略して、斜め上から家の中を覗き込むように描く技法である。物語絵巻以外でも「伴大納言絵詞」などの絵巻に用いられる一方、あえて吹抜屋台を用いない「信貴山縁起絵巻」のような説話絵巻の例も存在する。物語絵巻であるにもかかわらず吹抜屋台を用いない本絵巻では、第六十九段「狩の使」第一図の密室での男女の語らひさえ家の外側からしか描けず、齋宮の几帳や男の半身は廊下にはみ出し、第一段「初冠」の女はらからたちは不用心にも大きくまくり上げられた御簾か

山本陽子



図4 東京国立博物館蔵「異本伊勢物語絵巻」(模本) 第23段第2図「高安の女」(部分)

ら丸見えになっている。その結果、家の中は見えずに檜皮葺の屋根ばかりが目につくが、多くの場合手前に突出した屋根は、異時同図の場面をさりげなく転換させる回り舞台のような効果を挙げている。

いまひとつ、引目鉤鼻表現で描かれる主人公たちに、横顔に限ってはこの技法が用いられていないことも挙げられる。引目鉤鼻は当人の身分の高さや美男美女の表象であり、たとえ「信貴山縁起絵巻」や「伴大納言絵詞」のような庶民を写実的に描ける絵師でも、貴人に限っては顔貌を引目鉤鼻に表して、身分の差異を際立たせてきた(註20参照)。この表現は当絵巻にも受け継がれ、従者や庶民が写実的な顔貌であるのに対して、貴族で美男の主人公をはじめ高貴な者や美男美女は引目鉤鼻に描かれている。

例外は横顔である。平安時代の「源氏物語絵巻」において、引目鉤鼻の貴族の男女の顔の向きは、斜め前面のいわゆる七三の角度と、斜め

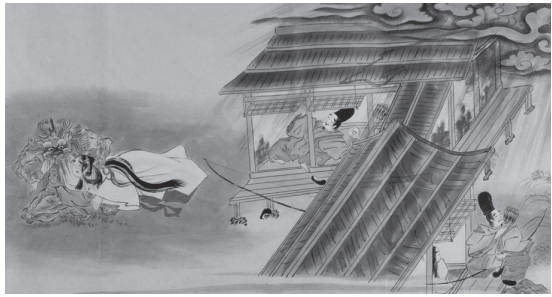


図5 東京国立博物館蔵「異本伊勢物語絵巻」(模本) 第6段「芥川」(部分)

いの可能性もあろうが、主人公に限っても八箇所ある。主人公が写実的な横顔に描かれることによって、悲恋である第四段「西の対」や第五段「関守」(図6)は現実味を帯びて生々しく、第二三段「高安の女」(図4参照)で女の食事を覗く男は卑しげに見え、肝心なところで『伊勢物語』の情緒を打ち壊してしまうのである。

四 絵画表現の方向性

以上のように「異本伊勢物語絵巻」の絵画表現には、動的・説明的・世俗的・現実的といった特徴的な傾向が挙げられている。一つの図が横

後ろの二通りに限られるという。⁽²⁹⁾斜め前面の場合は両眉と目、鼻口とも顔の輪郭の中に収まり、斜め後ろの場合は片方の眉と目が表されるのみで、鼻と口は頬の輪郭に隠れて見えない。横顔で鼻の輪郭が描かれるのは身分の低い従者か庶民か僧侶のみで、貴人では鼻が顔の輪郭から突出することはないとされる。この原則は、鎌倉時代の「紫式部日記絵巻」等においても概ね受け継がれている。⁽³⁰⁾

しかし「異本伊勢物語絵巻」の主人公や女は、しばしば鼻の輪郭が描かれた真横顔に表される。それがわずかな例ならば、模写時の写し間違い



図6 東京国立博物館蔵「異本伊勢物語絵巻」(模本) 第5段「関守」(部分)

長に数紙にわたって描かれる連続式構図、状況を説明するための世俗的な人物群、次段の絵へと視線をつなぐ旅人たち、物語の展開を表すために一画面に同一人物を複数回描く異時同図、吹抜屋台を用いず写実的に家屋を描くこと、引目鉤鼻を使わない庶民的な横顔といった特徴は、すでに平安末期の「信貴山縁起絵巻」や「伴大納言絵詞」のような説話絵巻に見出されており、それ自体が珍しいわけではない。

しかし十二世紀においては、同じく絵巻とはいいながら「源氏物語絵巻」のような物語絵巻と、「信貴山縁起絵巻」や「伴大納言絵詞」のような説話絵巻では、用いられる絵画技法も表現も大きく異なっていた。⁽³¹⁾物語絵巻は「女絵」と呼ばれるような、主として素人の女性たちが歌物語や恋物語の好ましい場面を描いた小品に端を発するとされ、「源氏物語絵巻」のごとく絵巻の形態を取るようになって、画面は小さく一段ごとに完結し、動きはほとんどない。主人公たちの顔は、自分自身を重ね合わせて鑑賞するべく抽象

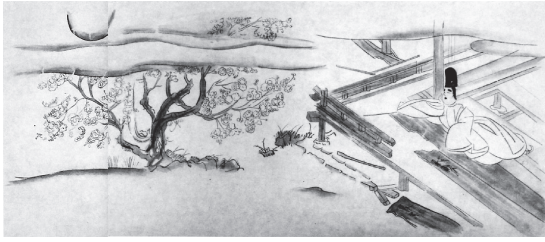


図7 「梵字経刷白描伊勢物語絵巻」第4段「西の対」
(野村者による描き起こし図・部分)

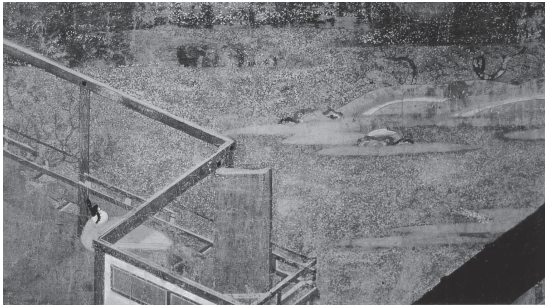


図8 「久保惣記念美術館本伊勢物語絵巻」第4段「西の対」
(部分)



図9 東京国立博物館蔵「異本伊勢物語絵巻」
(模本) 第4段「西の対」(部分)

「初冠」⁽³⁴⁾では室内の女性の視線で外の男性を見る構図であり、第四段「西の対」(図7)では、月を見て歌を詠む男の姿を正面から鑑賞できるように描かれている。「久保惣本」第一段「初冠」では、垣間見された室内の女はらからに焦点があたり、第四段「西の対」(図8)の男は屋内から庭を眺める後ろ姿で、鑑賞者も感情移入し男の気持ちになって庭を見る設定と考えられている。⁽³⁵⁾一方、「異本伊勢物語絵巻」第一段「初冠」では、男が垣間見する場面と室内で歌を詠む場面が、第四段「西の対」(図9)では板敷に伏せて歌を詠む場面と、梅の下に立ち寄り歌を詠む場面が異時同図で描かれ、画面上の主人公を目で追いながら物語の「展開」をたどる。恋歌を詠む男の姿を

的引目鉤鼻に、建築は密室での恋を描くために邪魔な屋根や壁を省略して室内を覗き込む、非写実的な吹抜屋台に表されている。これと対照的に、説話絵巻の技法は絵の現実感を増す目的で生み出されてきた。「信貴山縁起絵巻」や「伴大納言絵詞」のように画面を長く続けることにより距離感や疾走感が生まれ、異時同図法によって物語の急速な展開が表される。家々の屋根や写実的な顔貌の庶民が描き込まれることで、画面は現実性を帯び、話は次段へとつながる。物語絵巻が現実性を避けようと努めるのに対し、説話絵巻は現実性を追求する、同時代の絵巻ながら両者の表現の方向性は対極的である。

「異本伊勢物語絵巻」の絵画的な特徴のいづれもが、後者の説話絵巻

の現実的、世俗的な表現に重なる。恋多き主人公の歌によって各段が構成される『伊勢物語』自体は、平安王朝の典型的な歌物語で、前者の「女絵」の物語絵巻として古くから絵画化されてきたと考えられる(註4参照)。例えば鎌倉時代の「梵字経刷白描伊勢物語絵巻」と「和泉市久保惣記念美術館本伊勢物語絵巻」は、双方とも物語絵巻の系統を受け継ぎ、静止的な小さな画面に登場人物は少なく、吹抜屋台が使われ、主人公は横顔も引目鉤鼻に描かれる。「異本伊勢物語絵巻」がこの伝統に反して、後者の説話絵巻の技法によって描かれていることは、注目に値しよう。

この伊勢物語絵巻三本に共通して存在する第一段「初冠」と第四段「西の対」において、「梵字経刷白描本」第一段

鑑賞する「梵字経刷白描本」と、主人公に感情移入して場面の雰囲気を楽しむ「久保惣本」に対し、「異本」の絵は情緒に浸らず歌を二回詠んだという物語の展開と説明に徹する。「三者三様」（註23参照）とはいえ、『伊勢物語』の情感を伝えるには「異本」の絵画表現は相応しくないとされるのである（註18参照）。

五 説話絵巻的表現の理由

なぜ「異本伊勢物語絵巻」原本の絵は、物語絵巻の表現でなく、説話絵巻の技法によって描かれたのか。まず浮上するのが、原画の絵師が物語絵巻を描く技術を持たなかった可能性であろう。本絵巻の原画は、説話絵巻の伝統を受け継ぎ、その「絵巻という形を最大限に利用し、物語の流れや展開を充分に表現し得た」優品（註18参照）と推測されている。それでも漢画に慣れた養信の弟子達が和絵の引目鉤鼻の模写を不得手としたように、原画の絵師が説話絵巻の技法には通暁していても、物語絵巻の約束事に疎かったことはないか。しかし、説話絵巻に長けた専門絵師は、同時に物語絵巻の技法も兼ねて持ち、使い分けることができる。例えば説話絵巻の「信貴山縁起絵巻」では貴人が引目鉤鼻で表され、「伴大納言絵詞」には吹抜屋台も用いられるように、物語絵巻の技法は自在に取り入れられている。そのような説話絵巻を受け継ぐ絵師ならば、命じられれば物語絵巻の技法で描けなかったはずはない。

それでは、原画の絵師が『伊勢物語』の内容を知らないまま、説話絵巻として描いてしまった可能性はないだろうか。しかし例えば第六十九段「狩の使」の国守の宴で、齋宮に会いに行けない男が使いの者に返歌を託す場面で、異本の本文では齋宮の使いが持ってきた「杯出したりけ



図10 東京国立博物館蔵「異本伊勢物語絵巻」
（模本）第69段第2図「狩の使」（拡大部分）

っていたと推理できるので、『伊勢物語』に疎かったためという可能性はない。

あるいはこの絵巻に物語絵巻の表現を期待した制作側と、説話絵巻を描きたい絵師との間で行き違いがあったのか、しかし異本の特殊な本文は、この絵と不即不離の関係にある。片桐によれば本文は、この絵巻の制作に際して親本を省略しながらまとめられ、文章の付加や削除が行われたものと推定される（註7②参照）。一方で片桐は、絵についても第六十九段「狩の使」第一図で男が廊下に出ている描写が、異本の「仁かげのしければ、いでゝてみるに」に忠実であること、第一段「初冠」で垣間見と別棟で歌を詠む男とが異時同図に描かれるのは異本の「家にきてよめる」という文に基づくこと、第四段「西の対」では板敷で歌を詠んだ男が、異本の梅花の下で歌を詠む場面を加えて異時同図で描かれることなど、この絵巻では通行の定家本にない異本独自の本文が絵に反映

る盤」に書かれた歌に対して「其盤についまつのすみしてかきつけてぞ入れける」とあり、この文のみからは盤に返歌を書き付けたように読めるが、この第二図（図10）で男は盤を脇へ置いて直接杯の中に歌を書いている。通行の定家本系の本文には盤ではなく「盃のさら」とあって盃の中とも取れ、その解釈に従った図様なのである。絵師がこの異本以前に定家本系の本文もしくはそれに拠った絵を知

されていることを指摘し、「本文が異なる場合、絵もまた独自性を示している。絵と本文が同次元のものであることは明らか」という(註7-③参照)。絵巻制作のためにまとめ直された本文と、その本文に基づいて絵を制作する途上で、歌物語の絵巻を説話絵巻の表現で描くという全体の調子に関わる重大な選択が、制作側と絵師との齟齬に因って起きたものとは考えがたい。

この絵巻の絵を、絵師が得意とする説話絵巻の説明的な表現のままに描かせれば、従来と異なる『伊勢物語』の絵巻になることは、想定の内であろう。制作側は、その説明的表現を単に見過ごしたのではなく、むしろ推し進めさえしていたと考えられる。たとえば第五段「関守」で、築地の崩れを踏み越える童たちがわざわざ描かれるという説明的表現は、「本文を周知した人物の意向」に拠ったものである可能性が、河田によって指摘されている(註11参照)。さらに言えば、説話絵巻に長けた絵師を選択したこと自体に、このような表現を期待した制作側の意図を見るべきであろう。それではなぜ、「異本伊勢物語絵巻」原本の企画者は、『伊勢物語』を物語絵巻ではなく説話絵巻の表現で描かせたのか。

六 説話絵巻的表現の意図

「異本」と対照をなす「梵字経刷白描伊勢物語絵巻」の絵画表現は、主として素人女性たちが恋の主題を描いた、様式的な女絵の系譜を引く物語絵巻を受け継いだものとされる。その図様をジョシユア・モストウは、「女性への恋慕の情を歌に詠んでいる男の姿を鑑賞するために描かれている」と指摘し、玉上琢弥がいう「女のための絵、女の喜ぶと思われれる絵」としての女絵の概念に当てはまるとする。けれどもそれは、必

ずしも歪んだ『伊勢物語』享受だとはいえない。石原美紀⁽³⁹⁾はこの物語自体の構成原理が、歌とそれを詠む男に焦点が当てられたものであるとして、「梵字経刷白描本」を、この物語本来の性格に沿った読み方で描かれた絵であるという。男に感情移入して歌の詠まれた場面の雰囲気をもに味わう「久保惣記念美術館本伊勢物語絵巻」の絵も、このような享受のされ方に拠るものといえよう。

一方、男性の歌学者の間で、平安末期には『伊勢物語』について「歌を律気に合理的に」解釈しようとする『俊頼髓脳』『袖中抄』のような歌学書が書かれ、鎌倉時代には「事実の当てはめを行う読み方」によって本文の男や女がどの状況の誰であるかを見定めようとする『和歌知識』『冷泉家流伊勢物語集』のような注釈書が書かれていた(註38)。「異本伊勢物語絵巻」の「仁」「他目」「鄭重」のような特異な漢字の宛てかたについて片桐は、十四世紀の『源氏物語』注釈書である『紫明抄』や『河海抄』がこのような真名を多く用いて注釈しているのと共通する時代の文化の反映」と示唆している(註7-②参照)。同じ伊勢物語絵巻ながら説話絵巻的な「異本」の絵は、このような歌学や注釈学の対象としての『伊勢物語』享受を背景として制作されたのではないか。

「異本」の特異な段の選択と配列は、隣接する段同士が共通の語句や内容を持つ俳諧連歌のような趣向と、冒頭に伊勢神宮、末尾に住吉大社に関わる段が配置されたのは「伊勢大神と住吉明神の合するところ」に在る原業平が在る」とする「鎌倉時代の歌学の要諦」に基づくとされる。このような歌学者の発想に基づく理詰めの絵巻の絵に、女どもが恋に悩む男の姿を鑑賞するための「女絵」に由来する物語絵巻の表現はそぐわないと思われたのではないか。律気に歌の分析をする男性歌学者の視点で作成される絵巻に、「女絵」の情緒的な図様ではないかにも「女々しい」。

また、虚構や伝承をも含む「むかしおとこ」の歌物語の全てを在原業平の史実と見て、登場人物の一人一人に実在の相手を当て嵌め、事実と合わない箇所は何らかの隠喩としてまで解釈する鎌倉時代の注釈学においても、創作された架空の「つくり物語」に使われる物語絵巻の表現よりは、実話として伝わった説話を描くための説話絵巻の表現の方が、趣旨に沿うというものである。そこで「異本」には、あくまでも「物語本文の説明に即した」（註18参照）説話絵巻の表現が、意識的に採用されたと考えられる。

結

以上のように、「異本伊勢物語絵巻」の絵の特異性として、連続式構図、状況説明のための世俗的人物群、次段へと視線をつなぐ旅人、異時同図、吹抜屋台を用いず、主人公の横顔に引目鉤鼻を使わない写実性といった要素を確認し、同時代の他の伊勢物語絵巻のような物語絵巻の表現ではなく、説話絵巻の表現が意図的に選択されたものであることを指摘した。

その理由として、中世の歌学や注釈学の下で特異な段の選択と配列によって形成されたこの絵巻に、情緒的で「女絵」的な物語絵巻の表現を用いることを嫌い、説明的で実証的な説話絵巻の表現が採用されたと考えた。男性の解釈に拠り、男性絵師の手になる、昔男の物語である。

しかし歌学書が厳密に語意を追うほど、注釈書が史実を求めるほど、『伊勢物語』は当初の恋物語、歌物語としての世界から乖離してゆくように、律義に物語の進行を逐一絵画化した「異本伊勢物語」の絵は、この物語の持つ平安王朝の情緒を再現できない失敗作に終わった、と見限

ることはできよう。けれどもその試みは、旅物語や冒険譚、時には滑稽譚という、新たな視点での『伊勢物語』享受と展開への糸口となったのではないか。後に、この絵巻の図様が宗達派の絵師たちによって、「西行物語絵巻」や「平治物語絵巻」と並び扇絵や色紙、屏風に好んで用いられた（註25参照）のも、けっして偶然とは思えないのである。

註

- (1) 片桐洋一「はじめに」『伊勢物語絵巻絵本大成』研究編 三～五頁 角川学芸出版 二〇〇七年
- (2) 片桐洋一「梵字経刷白描伊勢物語絵巻の本文」『大和文華』五三号 九～二一頁 一九七〇年
- (3) 白畑よし「伊勢物語下絵梵字経考」『美術研究』一四七号 一～二〇頁 一九四八年
- (4) 伊藤敏子「二 白描伊勢物語絵巻残欠」（梵字経刷）『伊勢物語絵』一〇～三九頁 角川書店 一九八四年・池田忍「白描伊勢物語絵巻とその系譜的位置」『美術史』二二号 三二～四六頁 一九八七年
- (5) 村重寧「本文」『和泉市久保惣記念美術館伊勢物語絵巻研究』三二～四九頁 和泉市久保惣記念美術館 一九八六年
- (6) 伊藤敏子「四 紙本著色異本伊勢物語絵巻」『伊勢物語絵』五一～八三頁 角川書店 一九八四年
- (7) 片桐洋一①「異本伊勢物語絵巻について」『国語国文』第二八巻七号 四一六～四三八頁 一九五九年・②「異本伊勢物語絵巻（三）本文と絵を読む」『伊勢物語絵巻絵本大成』研究編 四五～六二頁 角川学芸出版 二〇〇七年・③「異本伊勢物語絵巻」本文再説『伊勢物語 創造と変容』一一三～一三五頁 和泉書院 二〇〇九年。
- (8) 東京国立博物館所蔵番号A6916 写真図版は同博物館の画像検索 <http://webarchives.nm.jp/imgsearch/show/C0075815> 以下で閲覧可能
- (9) 以下、本段落と次の段落は『伊勢物語絵巻絵本大成』研究編の、片桐洋一「異本伊勢物語絵巻（三）本文と絵を読む」（註1参照）に拠る。
- (10) 後で他の絵巻の同段と比較したいので、以下、段数は定家本の段数を用い、図は何段第一図のように呼ぶ。
- (11) 河田昌之「異本伊勢物語絵巻（四）絵画の特色」『伊勢物語絵巻絵本大成』研究編 六二～六五頁 角川学芸出版 二〇〇七年 京都国立博物館所蔵番号三六七一九一七

- 二一三一 写真図版は同博物館の所蔵品データベース <http://www.kyohaku.go.jp/syuzou/index.html> で閲覧可能
- (12) 田口尚幸「慶大蔵『伊勢物語絵詞』について―新出狩使本資料の紹介と検討―」『国語文学報』第五十四号 一〇一―一〇六頁 一九九六年
- (13) 「文晁古図」には、この「河内越」と第百十四段「芦河行幸」の入るべき箇所の前後は模写されていないので確認ができない。
- (14) 藤原清輔『袋草紙』上巻・藤原顕昭『古今集注』(片桐洋一)『異本伊勢物語絵巻』本文再説)
- (15) 相原充子「段の配列の復元的考察」『伊勢物語絵巻の探究―和泉市久保記念美術館本の分析―』一五四―一七五頁 山川出版社 二〇〇二年
- (16) 片桐洋一「玉伝深秘巻」とその世界』『中世古今集注釈書解題五』二〇六―二四四頁 赤尾照文堂 一九八六年
- (17) 河田昌之「異本伊勢物語絵巻(二)書誌」『伊勢物語絵巻絵本大成』研究編 四三―四五頁 角川学芸出版 二〇〇七年
- (18) 千野香織「伊勢物語絵巻」諸本の比較』『日本の美術』三〇一―三〇九頁「絵巻 伊勢物語絵」二八―八〇頁 至文堂 一九九一年
- (19) 例えば「文晁古図」では、白描の所要所に色を差す程度である。
- (20) 引目鉤鼻が貴人や美男美女の表象であったことが、梅津次郎(鎌倉時代大和絵肖像画の系譜―俗人像と僧侶像―『仏教芸術』二三号 一九五四年)・高橋亨(物語の遠近法)『物語と絵の遠近法』ベリかん社 一九九一年)・村重寧(引目鉤鼻考―顔貌の醜麗表現について)『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第四五輯第三分冊 一九九九年)により指摘されている。
- (21) 秋山光和「技法とマティエール」『王朝絵画の誕生』『源氏物語絵巻をめぐって』九六―一二二頁 一九六八年
- (22) のちに養信が「年中行事絵巻」を依頼した京狩野出身で復古大和絵派の冷泉為恭は、引目鉤鼻の中でもさらに身分によって気品の違いを描き分けることまでしている。
- (23) 河田昌之「伊勢物語絵巻の制作―三種の個性」『国文学 解釈と鑑賞』七三―一二号 二二―三二頁 二〇〇八年
- (24) 河田昌之「異本伊勢物語絵巻(一)概要」『伊勢物語絵巻絵本大成』研究編 四二―四三頁 角川学芸出版 二〇〇七年
- (25) 山根有三「俵屋宗達と異本伊勢物語絵および執金剛神縁起絵―新出の伊勢物語図屏風を中心に」『国華』九七七号一―三三頁 一九七五年
- (26) 現在の美術館での展示のごとく絵を長く伸ばした状態で鑑賞する機会は、さほど多くなかったと思われるが、春日大社の「春日権現験記絵巻」鑑賞用の春日権現験記絵

異本伊勢物語絵巻の絵画表現を考える

山本陽子

- 披見台は全長が二メートル近くあり、連続式構図の同絵巻を長く伸ばして鑑賞する状況に対応したものと考えられる(瀧尾貴美子「絵画における「場面」と「景」』『美術史』一一号 一九八一年)。
- (27) 模本の「東下り」はこの順で並ぶ。江戸在住の養信らの模写本で「宇津の山」と「富士山」が逆なのは、原本の順序に従ったものであろう。
- (28) 若杉準治「吹抜屋台と画面構成」『絵巻物の鑑賞基礎知識』五四―五五頁 至文堂 一九九五年
- (29) 村重寧「引目鉤鼻考―顔貌の醜麗表現について」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第四五輯第三分冊 一三九―一五六頁 一九九九年
- (30) 一箇所だけ、五節の膳を運ぶ殿上人の横顔に鼻が描かれているが、この場での当人は比較的下位の立場と見なされた可能性がある。
- (31) 現在「女絵」の呼称は、「女が描いた」「女を描いた」ものに限らず、以下のような特徴の物語絵を指すと考えられている。「少女マンガ」が「少女を描いた」「少女が描いた」ものに限定されないことと同様である。
- (32) 池田忍「王朝「物語絵」の成立をめぐって―「女絵」系物語絵の伝統を考える」『史論』第三七号 三一―四八頁 一九八四年・池田忍「平安時代物語絵の一考察―「女絵」系物語絵の成立と展開」『哲学会誌』第九号 三七―六一頁 一九八五年
- (33) この表現は日本で生まれたと思われ、置かれた絵巻を覗き込む鑑賞方法に相応しい(清水好子「源氏物語の作風」『国語国文』第二二二号 一九五三年)とも、屋根の無い人形の家の形態に由来するか(西和夫「吹抜屋台の手法」『フィクションとしての絵画』ベリかん社 一九九一年)とも論じられている。
- (34) 河田昌之「伊勢物語絵巻の制作―三種の個性」『国文学 解釈と鑑賞』第七三―一二号 二二―三二頁 二〇〇八年
- (35) 相原充子「構図はどこから来ているのか」『伊勢物語絵巻の探求』一一七―一五一頁 山川出版社 二〇〇二年
- (36) 池田忍「白描伊勢物語絵巻」とその系譜的位置』『美術史』第二二二号 三二―四六頁 一九八七年
- (37) ジョシュア・モストウ「女性読者と平安初期の王朝恋愛物語―白描伊勢物語絵巻断簡を中心に」『伊勢物語 創造と変容』六五―一一頁 和泉書院 二〇〇九年
- (38) 玉上琢純「女絵」語義考―美術史学と国文学―』『大和文華』第五三三―五三九頁 一九八〇年
- (39) 石原美紀「物語と絵画―白描伊勢物語絵巻における伊勢物語享受」『国文学』第六六号 一―二六頁 一九八九年
- (40) 片桐洋一「古注釈に見る物語伝承の方法」『伊勢物語の新研究』三二―八二頁 明治

